БИБЛИОТЕКА
НАЧИНАЮЩЕГО ХУДОЖНИКА

Э. М. Белютин

НАЧАЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ ПО ЖИВОПИСИ

·ИСКУССТВО·

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Простые начальные сведения по живописи – классика есть классика.

- Элий Михайлович Белютин
  -
  - Материалы и оборудование рабочего места
  - Пояснение к иллюстрациям
  - Иллюстрации

Элий Михайлович Белютин

Начальные сведения по живописи

"Искусство"
Москва – 1955

БИБЛИОТЕКА НАЧИНАЮЩЕГО ХУДОЖНИКА

Сравните сделанный с натуры рисунок и этюд, выполненный красками. В рисунке художник изображает, предположим, дерево, кувшин или голову человека с помощью линий и различных оттенков тона. Возникающее изображение несет в себе известный момент условности, так как в природе каждый предмет обладает определенным цветом, который не передается в рисунке. Однако такое несоответствие с натурой не мешает нам сравнивать рисунок с его оригиналом – реальным предметом, потому что рисовальщик, передавая светотеневую характеристику предмета, воссоздает на бумаге тем самым и его материальную форму. Эта возможность, отвлекаясь от цвета вещей, изображать, строить их форму обусловливает то важное значение, которое имеет рисунок в искусстве. Живописи не присуща подобная условность рисунка. Пользуясь красками, она обладает возможностью передавать предмет, каким его видит наш глаз.

Перед нами в углу комнаты стоит темный полированный шкаф, рядом с ним желтый стул, на стуле стопка книг в разноцветных переплетах, тут же на полу светлый коврик. Каждая вещь обладает определенной формой, своеобразными цветовыми особенностями и находится на известном расстоянии от нас. Как передать все это на холсте?

Начинающий художник обычно не задумывается над этим вопросам. Вспоминая виденные им картины или репродукции, с которых ему приходилось копировать, он составляет краски, похожие на цвет находящихся перед ним предметов, и кладет их на рисунок. Иногда он начинаем непроизвольно щурить глаза, замечая, что, когда предметы воспринимаются в виде отдельных цветовых пятен, значительно легче найти их цвет. После такого «открытия» реальный предмет, его форма вообще перестают интересовать начинающего живописца, и, даже передавая светотень, он видит в ней не средство воссоздания формы, а скорее известной величины цтветовое пятно.

Изображение, получающееся на холсте в результате подобной работы, иногда и кажется неопытному глазу похожим на натуру. Но, всматриваясь внимательнее, нетрудно заметить, что на холсте не написано ничего, кроме не связанных между собой цветовых пятен. В этюде не выявлена форма предметов, нет глубины, не передано пространство. Вместо куска природы получилось изуродованное его изображение, и весь холст напоминает аппликацию.

Ошибка живописца заключается в том, что он, по сути дела, пренебрег в своей работе реальной действительностью, сведя все открывающееся перед ним богатство природных форм и цветовых отношений к декоративному узору, складывающемуся из отдельных красочных кусков. Живописцу, пользующемуся подобным методом, зачастую бывает безразлично, что изображать, лишь бы удалось похоже нарисовать; раскрасить же рисунок красками он, как ему кажется, всегда сумеет. Именно с этим связана ошибочная точка зрения начинающих художников, которые часто считают, что живопись легче, чем рисунок. В действительности живопись трудное и сложное искусство не только потому, что она предполагает свободное и совершенное владение рисунком, но и потому, что в живописи художник может исчерпывающе полно передавать натуру, говоря же в учебном плане, – и форму предметов, и их материал, и цвет.

Всему этому учит метод реалистического искусства. Руководствуясь им, живописец создает на холсте или на бумаге известное подобие природных отношений. Начиная свою работу, художник стремится прежде всего с помощью воображения преодолеть двухмерность плоского листа бумаги или куска холста, рассматривая их как некое пространство. Картинная плоскость, на которой он изображает предметы, трактуется им как своего рода окно, за стеклом которого и нужно воссоздать подобие реальной трехмерной формы. И этот единственно правильный путь передачи природы определяет тот большой круг задач, который приходится решать живописцу. «Живопись требует большого умственного труда, – писал Леонардо да Винчи, – потому что необходимость вынуждает ум живописца олицетворять собою ум самой природы и стать посредником между этой природой и искусством, изучая причины, вследствие которых мы видим предметы, и по каким законам это происходит».

Каждый предмет в окружающей нас действительности обладает определенным цветом. Мы воспринимаем его окраску и изменения последней в зависимости от формы данной вещи, расстояния и освещения. На красном ровно окрашенном шаре

цвет везде одинаков, но нам он кажется различным: в 'тенях одним, в полутенях другим, в светах третьим и т. д. Составляя свойство поверхности предмета, цвет существует в природе только в неразрывной связи с определенными материальными качествами последнего, с его формой; соответственно он и воспринимается нами и передается в живописи.

При помощи карандаша художник легко строит форму предмета – отношения черного и белого позволяют ему точно передавать освещение и тем самым воссоздавать объем. Живопись не имеет подобного готового материала. Среди красок, которыми располагает художник, трудно найти хотя бы одну, точно соответствующую природному цвету. Так, ультрамарин слишком ярок и интенсивен для изображения неба, любая зеленая лишь отдаленно напоминает цвет листвы, коричневая – земли.

Даже киноварь, очень близкая к цвету кумачового знамени, не может одна передать находящееся на некотором расстоянии от смотрящего полотнище. Наличие воздушной среды, соседство других цветов определяют это изменение. Вообще цвета окружающих нас предметов очень сложны и многообразны, и поэтому чистая краска, выдавленная из тюбика, сама по себе не может их передать. Следовательно, чтобы уметь составлять из красок натуральный цвет предмета, нужно научиться его определять.

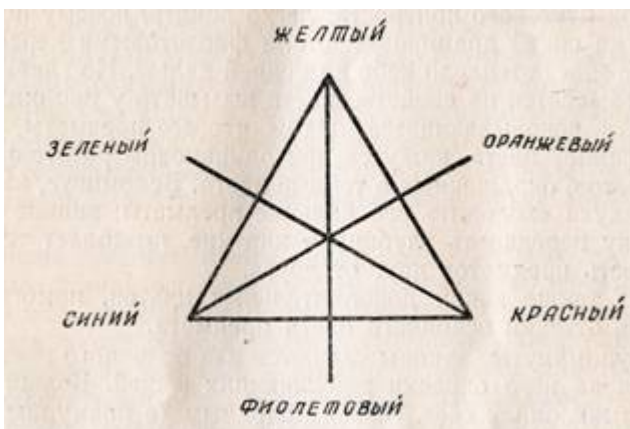


Рис. 1. Схема основных цветов

Глядя, как на зеленом яблоке изменяется цвет, мы понимаем, что это изменение зависит от характера формы и освещения, тогда как фактически его цвет остается неизменным. Отсюда напрашивается закономерный вывод, что в каждом предмете следует прежде всего определить его основной цвет, а затем в нем

уже искать все остальные оттенки, возникающие в зависимости от конкретных реальных условий, в которых находится изображаемая вещь.

Но, взяв несколько зеленых яблок, нетрудно заметить, что одни из них более зеленые, другие, наоборот, более желтые и т. д. Основной цвет каждого яблока, как и любого предмета вообще, совершенно своеобразен, почему отыскивать и верно составлять его, особенно неопытному глазу, представляется очень затруднительным делом. Здесь большое значение приобретает умение сводить сложные природные цветовые сочетания к немногим, главным, если можно так сказать, к их истокам.

Наблюдая различные встречающиеся в природе цвета, можно заметить, что в основе всех их лежат три цвета – желтый, красный и синий.

Любой другой получается от соответственного сочетания этих трех. Смесь желтого с красным дает различные оттенки оранжевого; синего с желтым – зеленого; красного с синим – фиолетового (рис. 1). Возникающие смеси взаимодействуют с другими красками. Одним из важных проявлений этого взаимодействия является закон цветового контраста, закон, по которому один цвет в силу контраста вызывает свою противоположность (синий – оранжевый, красный – зеленый, желтый-фиолетовый).

Зная закон цветового контраста, легко понять, почему пожелтело зеленое яблоко на синей драпировке, стали фиолетовыми деревья на фоне закатного неба или потеплело небо над синей далью. Но главным образом этот закон сказывается на свойстве цвета вызывать у нас ощущение пространственности, основывающееся на том, что все предметы, окрашенные в холодные (синие) цвета, кажутся при одинаковом расстоянии от глаза дальше предметов, окрашенных в теплые цвета. Вспомните, как в природе прослойка воздуха «холодит» все дальние предметы; знание этого помогает художнику передавать глубину в картине, позволяет точно установить удаленность предметов друг от друга.

Существует также закон дополнительных цветов, помогающий точнее определять оттенки основного цвета предмета.

Все вышеупомянутые законы касаются как основного цвета предмета, так и влияния на него окраски окружающих вещей. Большое значение имеет также в живописи свет. Бывая холодным (в пасмурный день) или горячим (при солнце), он в значительной степени сказывается на основном цвете каждой вещи. Попадая на одну часть предмета, свет может придать ей холодный оттенок,

сообщая в то же время его тени – по закону контраста – теплоту, и наоборот.

Еще одно важное условие необходимо учитывать в живописи – существование точки отдаления. Например, книга, которую вы читаете, лежит рядом, на столе, шкаф стоит в стороне от стола, у стены, в открытую дверь вы видите сидящую в коридоре кошку – все видимые предметы находятся на различном расстоянии от глаза, и передача этого расстояния играет исключительно большую роль в живописи. В картине или этюде необходимо изображать глубину, иначе говоря, необходимо показать зрителю, на каком расстоянии от художника находились написанные им предметы; это во многом зависит от так называемой постановки глаза.

Как известно, наш глаз в силу своего устройства теоретически видит плоско. Каждое его перемещение с предмета на предмет требует известного изменения величины хрусталика. Возможность видеть объемно на близком расстоянии очень незначительна. Однако такая особенность человеческого зрения в обиходной практике не ощущается нами, потому что уже первые перемещения человека среди окружающих предметов дают ему верное представление о реальной действительности. Но в изобразительном искусстве, где художник имеет дело с двухмерной плоскостью, эта плоскостность видения дает себя знать. Особенно она заметна в живописи, в которой необходимость сравнивать цветовые отношения как бы вне формы ведет к плоской живописи (главным образом, на начальных этапах обучения). Часто приходится видеть картины неумелых художников, где есть и похожие деревья, и облака, и небо, но в целом полотно' лишено ощущения пространственности, все в нем написано плоско и фальшиво.

Поэтому, занимаясь изобразительным искусством, особенно важно учиться смотреть в глубину, воспитывая свой глаз на том, чтобы сознательно, отдавая себе в этом отчет, видеть трехмерно. Попробуйте, например, глядя на дальний угол стола, увидеть лежащую перед вами книгу, отмечая для себя ее форму, распределение текста на страницах, а потом просто посмотрите на книгу, и вам сразу станет ясна принципиальная разница между этими двумя приемами рассматривания. В первом случае вы реально, почти осязаемо ощущали глубину, во втором она для вас как бы отсутствовала. Воспитывать подобное восприятие крайне необходимо художнику.

Здесь очень полезны повседневные разнообразные упражнения. Так, идя по улице, старайтесь одновременно увидеть и дерево, растущее на краю тротуара, и вывеску на ближайшем

доме, и проходящих мимо людей, ни на чем в отдельности не сосредоточивая своего внимания. Совершенно так же, остановившись у выхода в трамвае или троллейбусе, попытайтесь охватить взглядом всех сидящих пассажиров, замечая подробности их костюма, черты лица и в то же время перспективу улицы за окнами. Подобные упражнения научат вас видеть объемно и применительно к живописи облегчат работу над передачей трехмерной формы, помогая изображать предмет в воображаемой глубине, а главное, приучат к цельному видению.

С постановкой глаза тесно связано умение точно передавать цвет предмета. Часто в ходе работы над этюдом бывает так, что художник перестает видеть цвет, начинает составлять его приблизительно, поскольку глаз не угадывает соотношений цветов. Тут целесообразно прибегнуть к приему, предложенному замечательным русским педагогом П. П. Чистяковым: перестать смотреть на то место и на тот цвет, который пишешь, а глядеть рядом с ним. Например, пишете свет, то есть часть предмета или пейзажа, находящуюся в свету, смотрите на тень, то есть на часть, расположенную в тени; пишете в портрете, предположим, нос, смотрите на щеку. Наше боковое зрение дает в этом случае необходимую справку о цветовой характеристике предмета, четко определяя тенденцию цвета.

Но начинающий живописец, кроме того, должен хорошо владеть своим профессиональным оружием – уметь правильно пользоваться красками, кистями, холстом. Умение пользоваться материалами живописи и знать технологический процесс последней чрезвычайно важно для молодого художника, поскольку оно позволяет лучше организовать процесс работы. Перед началом работы нужно приготовить палитру, то есть выдавить необходимые краски и расположить их в наилучшей последовательности. Общепринято располагать краски слева направо от белил и желтых, к красным, зеленым, синим и коричневым. Краски масляные, о которых рассказывается ниже, разводятся льняным маслом, предпочтительно смешиваемым со скипидаром. Количество масла, которое берется на кисть (кисть окунается в масленку перед тем, как ею смешиваются краски), определяет, каков будет мазок – пастозный (когда на кисти будет много краски) или леосировочный (сильно разведенная маслом краска).

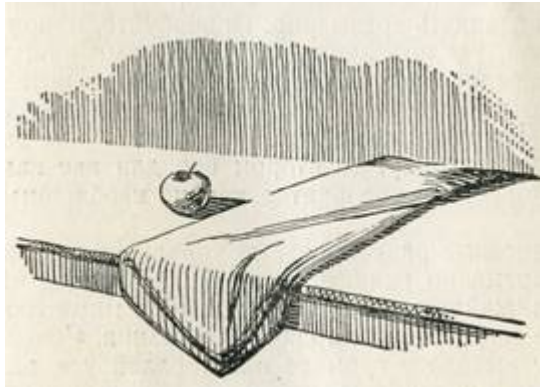


Рис. 2. Первый натюрморт

Первое задание по живописи должно сообщить молодому живописцу умение обращаться с живописными материалами. Составив несколько различных красочных смесей на палитре, художнику надо затем их повторить, стараясь как мо жно точнее воспроизвести заданный и находящийся перед его глазами оттенок. Эти упражнения предпочтительно проделывать вдвоем, когда один составляет смеси, не показывая палитры другому, а второй их ищет. Результаты подобного рода упражнений настолько' ощутительны, что с выполнения их начинают свой рабочий день даже некоторые художники-профессионалы, поскольку после этих упражнений глаз и рука значительно точнее и увереннее находят природный цвет. Решать эти задачи нужно по нескольку раз, добиваясь не только точного, но и быстрого определения цвета.

Составить смесь на палитре сравнительно просто: от живописца требуется только достаточное чувство цвета, в то время как в работе над этюдом или картиной ему приходится копировать не случайный мазок или смесь красок, а он должен воссоздать на холсте материальный трехмерный предмет, находящийся в пространстве и в окружении других вещей. Поэтому цвет, который он будет находить на палитре для изображения предмета, должен передавать характер материала, освещение, расстояние, на котором находится объект изображения от глаза пишущего, учитывая к тому же взаимодействие близлежащих цветов. Здесь уже необходимо нечто большее, чем простое умение видеть цвет.

На коричневом столе лежит желтое яблоко и рядом с ним голубая ткань (рис. 2). Нужно написать этот натюрморт. Для решения подобной задачи художник располагает холстом, красками и кистями. Прежде чем начать писать, следует сделать рисунок постановки. Живописец может пренебречь

последовательностью работы и начать писать сразу. Тогда вместо поисков верного цвета (что составляет его непосредственную задачу при наличии предварительного рисунка) он будет стараться передать все сразу – и форму, и цвет, одновременно решая композиционное построение (достигнуть этого, конечно, не удастся). Не будучи в силах добиться желаемого результата, он в конце концов бросит свою работу незавершенной.

А. ван Бейерен. Натюрморт

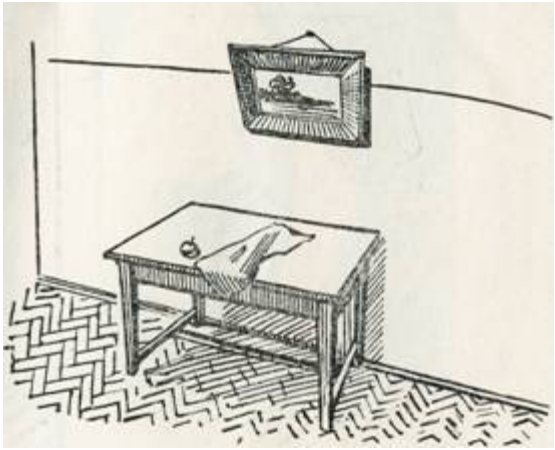


Рис. 3. Натюрморт с частью комнаты

В живописи рисунок обязательно предшествует работе красками. Создавая на холсте тоновое изображение трехмерной формы, художник тем самым подготовляет ее для живописи. Но рисунок для живописи несколько отличается от рисунка как самостоятельного вида изобразительного искусства. Поскольку рисунок в процессе живописи закрывается красками, то он служит для передачи только самых главных, основных форм. Мелкие подробности формы, незначительные, второстепенные ее детали в данном случае излишни.

Точные пропорции, верно намеченное общее, основные тени – вот то, что требует от рисунка живопись. Кроме того, рисунок решает еще одну принципиально важную для живописца задачу – композицию.

В натуре художник видит стол, стоящий у стены, висящую над ним на стене картину, а на столе яблоко и ткань (рис. 3). Передать часть этих предметов, составляющих заданный натюрморт, он должен на куске холста, непременно учитывая формат последнего. Ему необходимо зрительно как бы вырезать ту часть пространства, где находятся нужные вещи, и перенести ее на холст, причем вырезать так, чтобы яблоко и кусок ткани были расположены гармонично, чтобы они уравновесили друг друга и все изображение производило впечатление цельности и завершенности.

В решении этой задачи на помощь приходит наша способность видеть композиционно. Перебегая глазами с одного предмета на другой, со стола на стену, со стены на стул, окно, шкаф, художник осматривает всю комнату. Но даже при таком беглом и, казалось, нецеленаправленном осмотре его восприятие остается композиционным в том смысле, что в каждый данный момент рассматриваемый предмет является центром зрительного

поля (на нем фиксируется основное внимание), окружающие же вещи воспринимаются лишь постольку, поскольку они необходимы для его определения, характеристики. Эта композиционность станет особенно наглядной и ощутимой, если попытаться рассматривать два предмета сразу. Увидеть их таким образом удастся лишь в том единственном случае, когда зрительный центр будет помещен между ними. Это в свою очередь даст возможность почувствовать, как наше зрительное поле ограничено некой рамой и как в пределах такой рамы оба предмета будут уравновешены. Следовательно, та композиция, которую предстоит решить в этюде, на определенном формате холста, существует и в натуре, нужно лишь уметь ее видеть и находить (рис. 4).

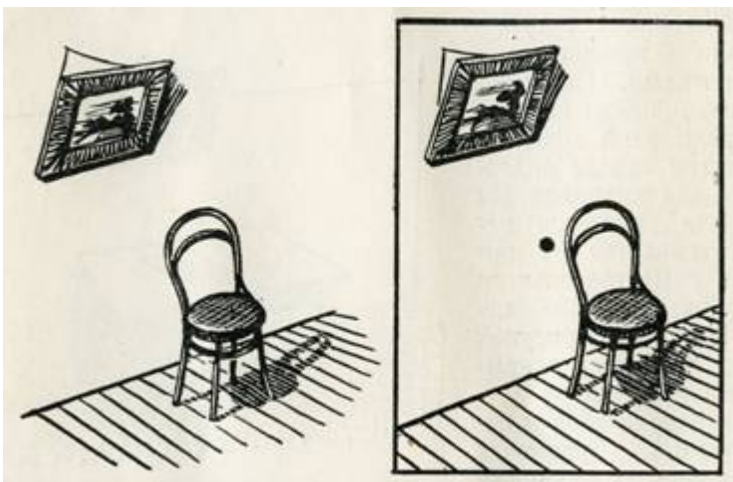
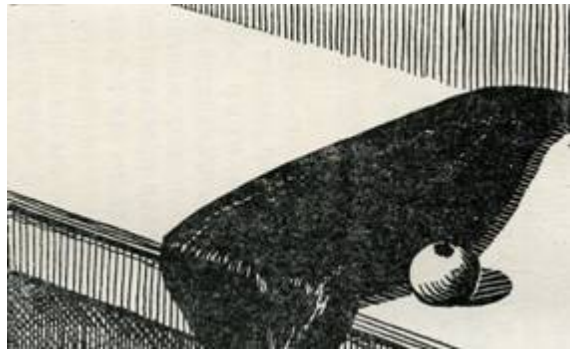


Рис. 4. Значение зрительного центра для определения равновесия в картинной плоскости

Попробуйте, рисуя яблоко и ткань, сдвинуть их в правую сторону. Равновесие нарушится, и сразу же возникнет желание срезать левую часть листа и увеличить правую. Для цельного восприятия всего натюрморта необходимо, чтобы яблоко находилось где-то около центра картинной плоскости (рис. 5).

Можно также достичь композиционного равновесия, положив яблоко и кусок ткани отдельно друг от друга, в разных половинах помеченного на бумаге формата будущего этюда, или прибавив к сдвинутой вправо драпировке с яблоком крынку слева (рис. 6). Изображаемый предмет, его форма и положение относительно глаза художника определяют композиционное построение. *;*



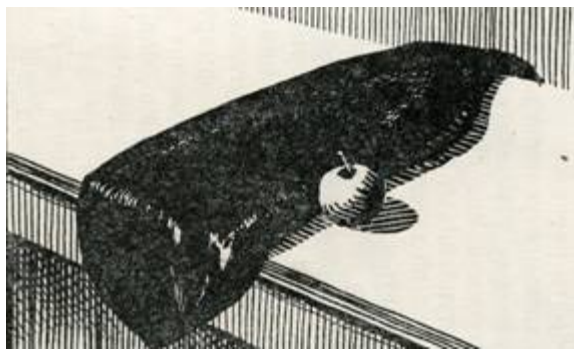
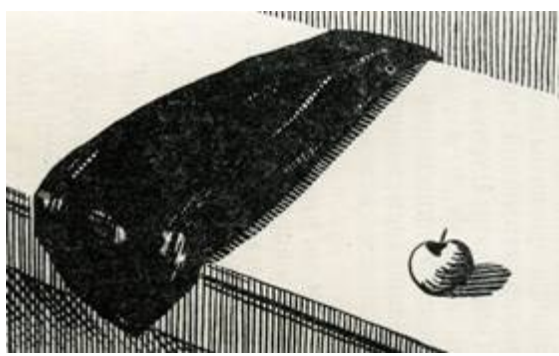


Рис. 5. Нахождение равновесия в зависимости от положения предметов в картинной плоскости



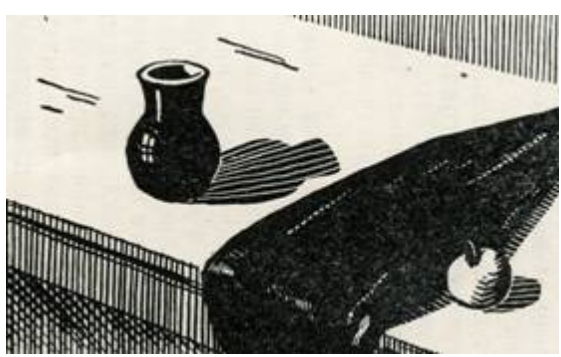


Рис. 6. Нахождение равновесия в зависимости от положения и формы предметов

Существует также целый ряд особенностей восприятия человеком картинной плоскости, которые обусловливаются определенными физиологическими законами и должны быть хорошо известны начинающему художнику. Так, например, зрительный центр картинной плоскости не совпадает с ее геометрическим центром. Помещенный точно в середине листа, кувшин будет казаться сползающим вниз. Чтобы подобного впечатления не создавалось, его следует несколько приподнять над серединной линией. Это правило учитывается в книжном типографском наборе, где в таких случаях текст всегда помещается немного выше середины листа.

Художнику необходимо также учитывать и то, что наши глаза в силу своего устройства легче перемещаются слева направо (они более предрасположены к такому движению). Обычно мы измеряем нужную нам длину слева направо, так же, как и читаем. Соблюдение этого правила можно увидеть и в картинах кисти больших мастеров и в оформлении книг. Разделите лист бумаги пополам по вертикали. Как нижняя и верхняя половина листа кажутся неравными, так и в данном случае левая и правая части кажутся тоже неравными.

Чтобы четче усвоить правила композиции, можно проделать несколько специальных дополнительных упражнений, учась располагать в различных по размерам прямоугольниках несложные для изображения предметы: кружку и нож, два яблока, чернильницу и ручку. Рисунки лучше всего делать очень быстро, не занимаясь разработкой деталей. Нужно верно рассчитать равновесие в картинной плоскости. Однако не еле- : дует понимать равновесие как единственный закон композиции.

Обязательное условие целостности художественного произведения – подчинение всех изобразительных приемов и прежде всего композиционного построения идейному содержанию. Сообразно идее картины возможно отступление от абсолютного равновесия, но в учебной работе такие нарушения нежелательны, поскольку, заставляя себя продумывать и строго компоновать каждый набросок, этюд, натюрморт, художник приучается воспринимать картинную плоскость как единое целое, что является важнейшим правилом изобразительного искусства.

Итак, наш первый натюрморт несложен – яблоко и драпировка.

В первую очередь находится композиционное решение: на листке бумаги рисуются небольшие прямоугольники того же

формата, что и холст, на котором будет писаться натюрморт, и в этих рамках выискивается верное и уравновешенное расположение всех предметов. После того как в эскизе это расположение найдено, или, иначе говоря, сделан предварительный набросок композиции, можно воспроизводить последнюю на холсте или грунтованном картоне. Причем вначале рекомендуется переносить найденную композицию, почти не глядя на натуру и как бы не сверяясь с ней, чтобы по возможности точно сохранить достигнутое в наброске композиционное равновесие. Следует пометить расположение и общее очертание предметов по отношению к рамке и, когда это будет сделано, более строго их прорисовать. При этой окончательной прорисовке совершенно обязательно сравнивать изображение с натурой, уточняя пропорции, отношение размеров ткани к яблоку, их положение на столе, а вместе с тем более внимательно разбираясь в своеобразной форме яблока, в особенностях складок драпировки и т. д. (рис. 7).

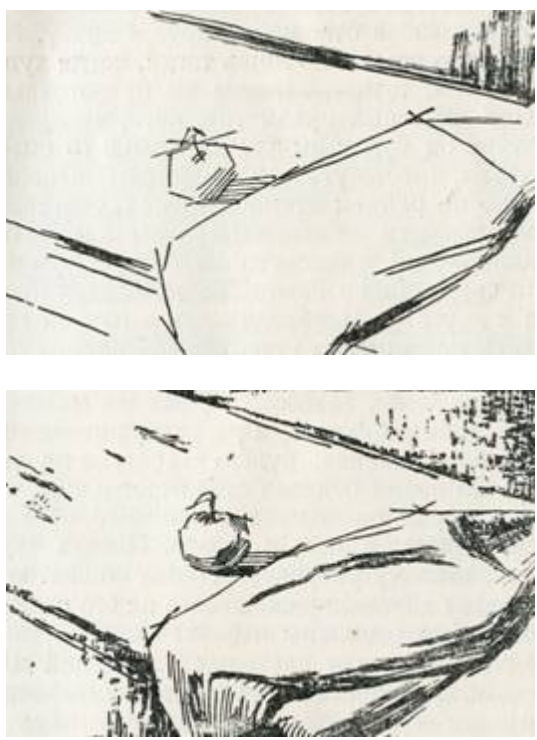


Рис. 7. Начало работы над натюрмортом

Когда рисунок на холсте закончен и композиция еще раз проверена, художник сталкивается с вопросом: как начинать писать? Можно, например (и это на первый взгляд кажется наиболее простым), писать каждый предмет отдельно: прежде

всего яблоко, затем кусок ткани, после ткани стол и кусок стены. Анализируя подобную последовательность работы, нетрудно заметить, что в этом случае художник работает, по существу, условно. Одна часть предметов покрывается краской, как бы раскрашивается, другая же остается в рисунке, благодаря чему создается впечатление будто настоящее яблоко или ткань прикреплены к чистому холсту.

Подобный метод работы не только не предусматривает целостного характера нашего зрительного восприятия, но и не учитывает специфики живописи как вида искусства, воссоздающего на холсте подобие реальных предметов. Необходимость передать в определенном формате и в значительно уменьшенном размере, предположим, пейзажный мотив-дерево, часть полянки и небо над ним, естественно, побуждает художника идти по иному пути, чем простая локальная раскраска видимых предметов. В процессе работы здесь большое значение приобретает влияние одного цвета на другой, их взаимодействие, как это имеет место и в природе. Отсюда рождается потребность писать отношениями, то есть изображать каждый предмет, учитывая соседство близнаходящихся предметов и других деталей обстановки. Такой метод работы является наиболее правильным и желательным для начинающих художников.

Исходя из него, наш натюрморт следует начинать с прокладки основными цветами всех входящих в него предметов одновременно, беря их обязательно в отношении друг к другу. Но писать весь натюрморт одновременно возможно лишь тогда, когда художник располагает некоторыми готовыми, точнее, заранее им приготовленными красочными смесями на цвета основных предметов, которые предстоит изобразить. В противном случае он будет вынужден находить смеси основных цветов в процессе работы, вместо уточнения цветовых отношений. Поэтому желательно, особенно на раннем этапе обучения, составлять для первой прокладки красочные смеси на основные цвета каждого предмета, с помощью которых начинающий живописец сможет решать натюрморт одновременно весь и, что чрезвычайно важно, решать его, учитывая отношения одного предмета к другому, Необходимость в первой же прокладке связать все компоненты натюрморта между собой имеет существенное значение, и упускать это из виду ни в коем случае нельзя, поскольку, уточняя в дальнейшем форму яблока и складок драпировки, мы не будем испытывать боязни потерять их взаимосвязь. Прокладывая основными цветами стол, кусок ткани, яблоко, важно с первых же мазков не упускать из виду, что цветом

строится форма, а не раскрашивается рисунок. Заставляя работать свое воображение, нужно стараться пи ать как бы за поверхностью холста, все время отдавая себе отчет в том, что пишется – плоскость ли стола, которая расположена таким-то образом, или яблоко, которое здесь закругляется так-то и так-то. Писать следует по прописанному умброй натуральному рисунку, начиная со светов, то есть класть цвет, например в нашем яблоке, прежде всего на его освещенную часть, так же и в драпировке (тени должны первоначально оставаться проложенными умброй). После выяснения цветовых отношений между основными предметами и фоном художник начинает конкретизировать форму, и здесь он обязательно должен разработать и теневую часть предмета. Важно вести работу строго последовательно, от общего к частному, от больших форм, крупных деталей к более мелким. Часто неопытный художник, увлекаясь подробностями какого-нибудь одного предмета, решая их вне связи с целым и отдельными кусками натюрморта, теряет ощущение реальной формы и в своем стремлении передать все частности вплоть до самых несущественных незаметно для себя разрушает цельность изображения. Чтобы этого не случилось, никогда не надо упускать из виду общей формы. Так, уточняя изображение яблока или складки ткани, следует помнить и о соседних складках, сопоставляя каждую их часть и со всей драпировкой в целом и с другими вещами.

Возможно, что по ходу работы возникнет пестрота в цвете и натюрморт станет менее похож на свой оригинал. Третий этап в его написании сводится к обобщению, к воссозданию того первоначального впечатления, которое было закреплено в первой прокладке. Натюрмортов, подобных указанному, рекомендуется выполнить несколько, чтобы добиться полного и сознательного решения поставленной живописной задачи, беря различные по цвету куски тканей и яблоки. Главное в этих заданиях научиться передавать на холсте реальные предметы, строить их форму, причем строить ее обязательно в глубине. Ученик должен искать цветом верное изображение вещей, но ни в коем случае не раскрашивать рисунок. Поэтому нужно как можно внимательнее отнестись к методу работы отношениями, сделав его в своих этюдах основным.

Рис. 8. Предметы натюрморта

Последующие задания усложняются. Учащемуся необходимо постепенно приобретать умение точно изображать предметы со всеми особенностями их формы, материала и т. д., а также разбираться в композиционном построении натюрморта. Натюрморт издавна использовался художниками в качестве помощника в овладении законами передачи фактуры материалов и в понимании того, как следует организовать изображение в картинной плоскости. Так, например, сама постановка натюрморта, позволяющая размещать по собственному усмотрению живописца отдельные предметы, то есть изменять их местоположение ради достижения композиционного равновесия, очень удобна для учебных целей.

Попробуем составить натюрморт из следующих предметов-кувшина, тарелки, полотенца и большого куска черного хлеба (рис. 8). Кувшин и черный хлеб близки по своим материальным качествам, а тарелка и белое полотенце контрастируют с ними и по цвету и по материалу. Все эти вещи должны находиться на столе, поставленном около стены. Можно выдвинуть стол и на середину комнаты, но в таком случае наш взгляд будет соскальзывать с его поверхности. Проверьте сами, насколько трудно писать даже одно яблоко без стены, иначе говоря без вертикальной плоскости за ним. Стена, играющая в данном случае роль фона, позволяет более целостно изобразить кусок окружающей нас обстановки, не давая глазу смотрящего на него «проваливаться» в бесконечную глубину и в то же время помогая художнику выделить и подчеркнуть основные компоненты натюрморта. Поэтому, если отодвинуть стол от стены, то он покажется неуверенно стоящим, нуждающимся в какой-то опоре. В любой постановке очень важно сразу находить верное решение горизонтальной и вертикальной плоскостей, что создаст основу для всей последующей работы.

Рис. 9. Порядок компоновки натюрморта. Связь плоскости стола со стеной

Для начала примем наипростейшее: стол стоит у стены. Но одного этого недостаточно. Светлая стена и темный стол плохо связаны друг с другом, хотя в действительности они находятся рядом; материальные особенности (цвет, фактура) зрительно их разобщают. Полотенце, повешенное на стену и спущенное одним концом на стол, помогает объединить их.

Теперь можно приступить к расстановке предметов. Если сначала положить кусок хлеба, а потом «пристраивать» к нему во много раз превосходящий его по размерам кувшин, то найти удачное композиционное построение вряд ли удастся (рис. 9). Большие, точнее сказать, наиболее значительные по величине

предметы, которые входят в постановку, всегда ставятся в первую очередь. Они служат основой композиционного построения и самого изображения, почему именно вокруг них должны располагаться все остальные вещи. Любой маленький предмет, положенный раньше остальных, все равно в ходе работы уступит свое центральное в отношении композиции место большему. Поэтому мы начинаем постановку с кувшина и прежде всего пробуем приискать ему место.

Если поставить кувшин в левой части, то тотчас же возникнет необходимость переменить положение полотенца, но даже и после этого ощущение незавершенности построения не исчезнет. Помещенный в правой части, кувшин, напротив, создает ощущение полной уравновешенности (рис. 10). Возможно, что здесь сказывается специфика нашего восприятия картинной плоскости, сообразно которому левая и правая половины холста воспринимаются глазом неодинаково. Вслед за тем, как кувшин поставлен, определяется место тарелки с хлебом, которая выдвигается ближе к первому плану и ставится с таким расчетом, чтобы уравновесить кувшин. Теперь наш натюрморт выглядит уравновешенным, но кувшин и тарелка еще плохо связаны между собой. Для того чтобы наметить эту связь, используем нож. Причем очень важно точно определить направление, в котором следует его положить, в противном случае он не только не объединит, но может и разбить натюрморт (рис. 11).

Когда постановка будет закончена, делаются, как и в первых натюрмортах, наброски композиции. Только в данном случае из-за большого количества предметов необходимо точно выискать зрительный центр и, найдя его в натуре, перенести в нарисованную на бумаге рамку, соответствующую по размерам формату холста (рис. 12). Нельзя сначала рисовать весь натюрморт, а потом обводить его рамкой. Художник всегда имеет дело с холстом или картоном определенного размера, поэтому с первых же набросков он должен привыкать компоновать эскиз в заданном формате.

Рисунок этюда начинается с перенесения эскиза на холст. Трудность изображения сравнительно многочисленных вещей, вошедших в натюрморт, сказывается в первую очередь в рисунке. Здесь большое значение приобретает взаимосвязь всех предметов. В картине или этюде всегда можно почувствовать, как писал художник – все «вместе» или все «отдельно». Наше восприятие окружающего, наше зрение, охватывающее сразу большой кусок природы, а главное, наше отношение к видимому всегда связывают для нас вещи друг с другом. Возможность работать над одним предметом вне связи с другими, составляющая на

известных этапах работы прямую необходимость (в ходе уточнения формы, ее детализации), приводит к тому, что живописцу приходится специально воспитывать свой глаз на умении изображать вещи в живописи взаимосвязанно. Это обычно называется целостным видением. Поэтому, выверяя расстояние между предметами, сравнивая отношения их величин, уточняя форму, надо все время рисовать их вместе, одновременно, то есть, уточнив складку полотенца, сразу уточнить что-либо в тарелке, кувшине и т„ д., и так вести весь натюрморт.

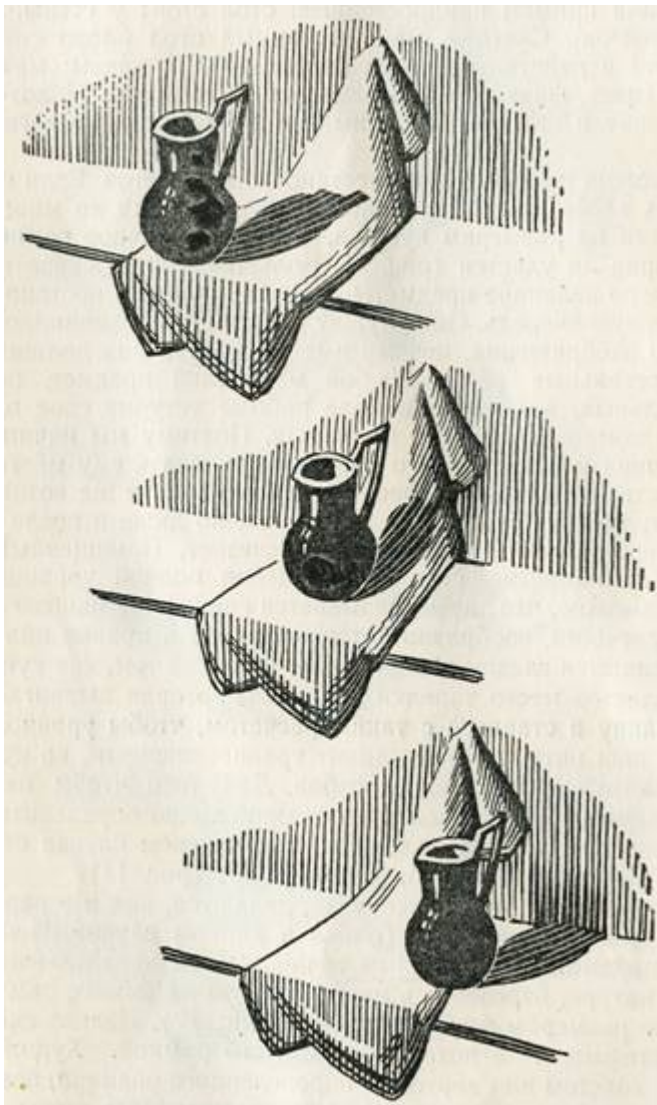


Рис. 10. Порядок компоновки натюрморта. Определение места основных предметов натюрморта

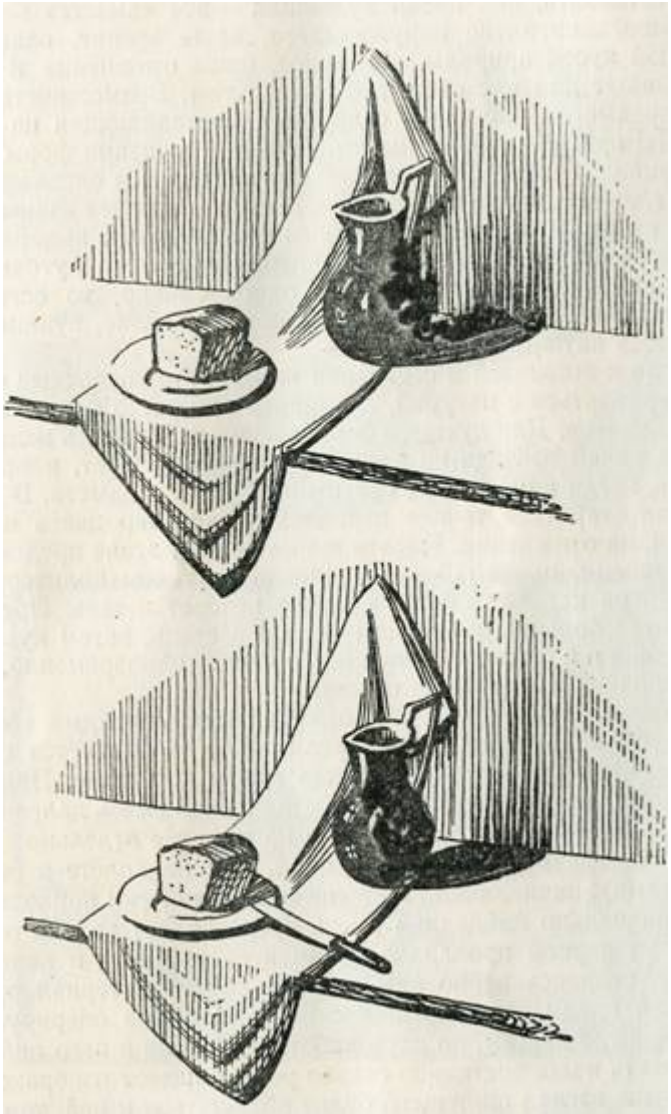


Рис. 11. Порядок компоновки натюрморта. Решение связи между предметами

Приступая к живописи и составляя на палитре красочные смеси, следует чаще справляться с натурой, добиваясь возможно более точных смесей основных цветов. Для лучшего определения цвета здесь целесообразно использовать прием взгляда на соседний с искомым цвет, например смотреть на тень, когда ищешь цвет освещенной части предмета. В прокладке рекомендуется стараться точнее передавать характер цвета каждой отдельной вещи, их отношения. Писать же на первом этапе предпочтительно широкими кистями, причем брать последние в таком количестве, чтобы имелась кисть на каждую

смесь, а также на свет и тень. Прежде всего прокладываются большие плоскости – стол и стена, затем кувшин и полотенце. Кувшин и полотенце лучше всего писать одновременно, это поможет точнее уловить их цветовые отношения.

Четкое установление цветового отличия одного предмета от другого непреложное правило первой прокладки. Что же касается собственно письма, то писать надо, стараясь класть мазок по форме. Причем видя, что, казалось бы, даже безошибочно составленная смесь далеко не исчерпывает натурального цвета (к тому же на палитре отдельно от других красок смесь всегда воспринимается иной, чем на холсте в соседстве с другими цветами), начинающий живописец практически приходит к выводу, что первоначально найденная смесь представляет только основу, которую уже при первой прокладке приходится уточнять и конкретизировать. Отсюда, стараясь верно наметить на холсте материальную форму изображаемого предмета, художник с первых мазков оперирует составленным на палитре цветом, по мере работы добавляя в него недостающие краски. Работать надо, постоянно сверяя рождающееся изображение с натурой: чем чаще взгляд пишущего будет обращаться к ней, тем лучше.

Когда прокладка окончена, начинается второй этап работы над этюдом, в ходе которого все внимание сосредоточивается на передаче цветом формы и материала предметов: коричневой глины кувшина и белого фаянса тарелки, рыхлого куска темного ржаного хлеба и гладкой темно-охристой поверхности стола. Конкретизируя форму, выявляя ее индивидуальные характерные особенности, нужно обязательно писать цветом, иначе говоря, стараться отыскать в натуре те цветовые оттенки, которые имеют наиболее существенное значение для построения объемной формы на картинной плоскости. Большое значение здесь приобретает правильное понимание роли света в живописи.

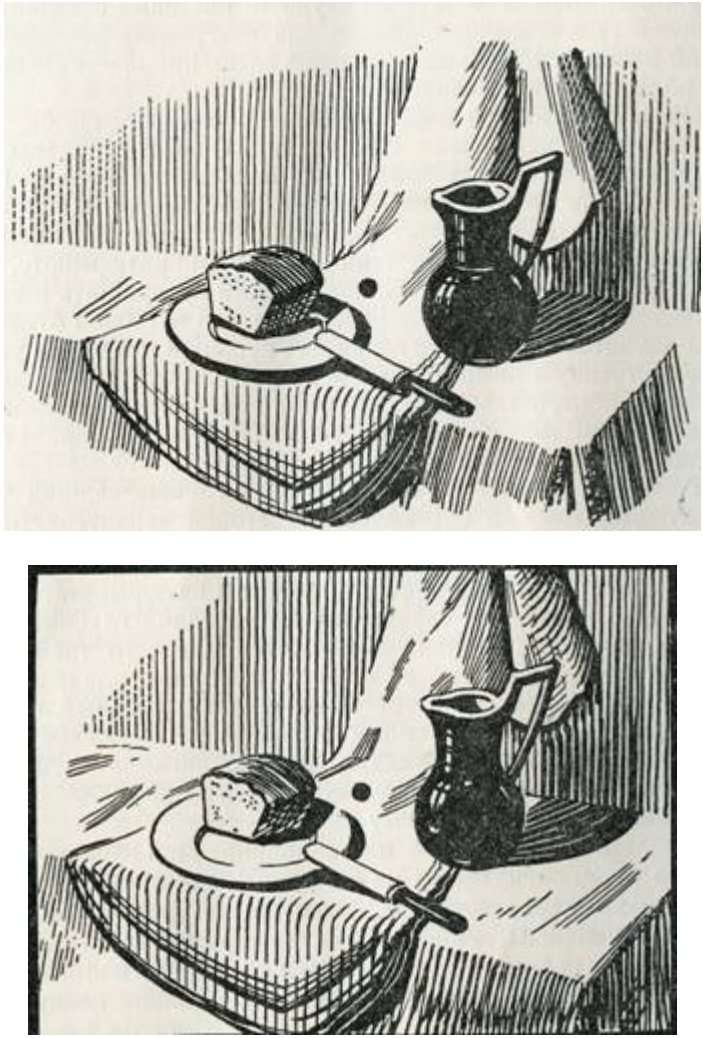


Рис. 12. Поиски композиционного решения в зависимости от формата картинной плоскости

Свет, освещая изображаемые предметы, подразделяется на свет, блик, полутень, тень и рефлекс. Эти градации должны передаваться в рисунке посредством тона, в живописи они выявляются в цвете. Подобное требование означает, что блик на кувшине, например, не может быть белым: передавая цвет света, он обладает определенной окраской. Основной цвет предмета в тени (в нашем натюрморте, предположим, коричневого глиняного кувшина) нельзя превращать в этюде просто в темную тень, но обязательно передавать его цветовой оттенок. Ведь в натуре мы и в затененной части глиняного кувшина без труда угадываем его цвет. Существенную помощь в этом может оказать знание закона дополнительных и контрастных цветов: если перед нами зеленое

яблоко,, значит, тень на нем может быть красноватой, при холодноватом свете тень окажется тепловатой и т. д.

Знание законов цвета помогает и в другой очень важной части работы над натюрмортом – в определении цветовой характеристики фон|а. От умения противопоставить фон цвету предмета зависит, как известно, и возможность передать объемную форму вещи и изображение глубины. По цвету фон может быть контрастен предметам натюрморта, может быть и сближен с ними. В первом случае задача передачи глубины для начинающего живописца значительно облегчается. От него требуется лишь усиливать контраст для предметов первого и второго планов и смягчать его для вещей, находящихся на третьем плане. Во втором случае особое внимание уделяется так называемому касанию предметов с фоном, когда живописец стремится придать контрастный оттенок части фона вокруг предмета или по краям самого предмета, опять-таки усиливая этот оттенок по мере приближения к первому плану.

Но в использовании законов цвета начинающий художник должен быть особенно осторожен, чтобы не подменить заученной формулой свое непосредственное восприятие цвета, развитие которого имеет решающее значение для живописца. Работая над конкретизацией изображаемых предметов в нашем новом натюрморте, нужно писать, полагаясь, как и в первой прокладке, больше на чувство, но обязательно конкретно, точно лепя форму.

Попытка класть краску по принципу «как вижу» неизбежно приводит к бессистемности, к тому, что мазки, вместо того чтобы помогать воссоздавать форму на картинной плоскости, ее разрушают. Сам по себе мазок кисти при правильном его понимании диктует живописцу совершенно иной подход. Дело в том, что каждый мазок представляет собой в конечном счете цветную плоскость, величина которой зависит от размера кисти.

Исходя из реального устройства любого предмета и трактуя его форму как объем, отсеченный от окружающего пространства бесконечным множеством плоскостей, можно цветными плоскостями, наносимыми кистью, вылепить объемную форму так, как она существует в действительности. Эти плоскости, обладая каждая своим оттенком, позволяют очень строго построить форму, а главное, их определение в натуре и перенесение на холст дает возможность работать сознательно, писать, понимая, почему именно так строится тот или иной объем.

Следуя подобному методу, живописец оказывается в состоянии запоминать устройство предметов, что существенно важно для его последующей работы, в частности, при написании

картины, которая часто создается художником почти вся целиком без непосредственного привлечения натуры. Иными словами, художник пишет этюды с натуры, рисует с натуры, но в картине работает уже только от себя – по рисункам и этюдам. Подобное «запоминание» устройства вещей рекомендуется подкреплять специальными упражнениями (после окончания натюрморта попробовать, например, написать по памяти один кувшин, а затем и всю постановку).

Если в работе над рисунком одна форма всегда измеряется величиной другой формы, то в живописи цветовая окраска одного предмета обязательно соотносится с окраской другого. Но так как художник изображает не просто красочные сочетания, а реальный предмет, то «измерение» цвета должно основываться на нескольких моментах. Прежде всего это сравнение на материал (глина – стекло, полотенце – стена), сравнение на цвет по контрасту (коричневое-зеленое, желтое-синее) и на сближенный тон, а также сравнение на глубину (предметы первого плана сравниваются с предметами третьего, а предметы третьего , с предметами второго).

Однако художнику в работе трудно вести сравнение по частям, и П. П. Чистяков предлагает пользоваться в живописи приемом «сравнения через план», когда художник пишет дальний предмет, сравнивая его с ближним, и наоборот, все время «измеряя» протяженность цвета.

Уточнение первой прокладки лучше всего начинать с предметов, наиболее ясно отличающихся друг от друга по материалу, причем в работу необходимо сразу же, с первых мазков, включить и фон. Так, первые мазки кладутся на освещенную часть того предмета, который ближе других находится к глазу художника, и тут же помечается рядом фон, чтобы он «ушел» в глубину, затем снова предмет и опять фон и т. д. Подобного рода проработку формы предпочтительно вести с предметов, находящихся на втором плане, и с крупных, ясных по цвету вещей, в нашем натюрморте, например, с кувшина и тарелки. Помечая отношение тарелки, а потом и кувшина к фону, важно добиваться, чтобы они хорошо отделялись от последнего и между ними создавалось ощущение пространства. Устанавливая впоследствии отношение стола к кувшину, ткани полотенца к стене и столу (поскольку конец его спущен со стены на стол), ученик должен твердо помнить, что тени рекомендуется писать только жидко, а света корпусно и что нагруженность теней мешает передаче объема. Живопись ведется здесь вся сразу с тем, чтобы живописец не задерживался подолгу над разработкой деталей отдельного предмета, постоянно проверяя соотношение

первого, второго и третьего планов с фоном.

Третий этап работы заключается в обобщении этюда. Детально прорабатывая отдельные предметы, легко нарушить цельность натюрморта. Некоторые вещи получатся слишком яркими по цвету, другие излишне детализированными, и наоборот. «Выбиваясь» по цвету, они будут нарушать общую гармонию живописного решения. Чтобы преодолеть такой разнобой, необходимо отдельные предметы приглушить, другие усилить.

Особое внимание уделяется первому плану: он должен ясно строиться впереди расположенных на втором плане вещей. Для первых натюрмортов очень важно, чтобы в них была как можно четче выражена цветовая характеристика предметов. Работая в этом направлении, начинающий художник успешнее разовьет свои живописные способности. В таких заданиях необходимо строго соблюдать порядок работы как в смысле метода ведения этюда, так и его технологии. Каждому натюрморту желательно предпосылать отдельно выполненное композиционное решение и в рисунке и в цвете, причем в цветном эскизе ведущей задачей будет задача наиболее точного воспроизведения отношений. Рисунок, выполняемый затем на холсте, нужно вести весь сразу, приучая глаз видеть предметы взаимосвязанно (что входит в постановку глаза на цельное видение). Первая прописка, как и последующая конкретизация изображения ведется обязательно от общего – от крупных деталей к более мелким.

Многопредметных натюрмортов молодому живописцу следует выполнить несколько. Здесь возможен такой подбор вещей, как, например, книги, чернильница и глобус; яблоки, несложной формы кувшин, тарелка и нож; картошка, зеленый лук, морковь, разрезанная тыква (вместо которой в конце лета можно взять и разрезанный арбуз), стеклянный кувшин с молоком и т. д. В принципе лучше всего составлять натюрморт из вещей, привычных глазу художника хотя бы по его домашнему обиходу, что значительно облегчает процесс обучения. Не надо брать для первых работ сложные фигурные вазы, старый фарфор, граненое стекло, ковровые скатерти – такого рода вещи будут только отвлекать живописца от решения собственно учебных задач.

Работа над каждым натюрмортом должна превращаться для начинающего художника в серьезное, ответственное и вместе с тем увлекательное занятие, и было бы ошибочным сводить этот интерес к интересу к «красивым» предметам, входящим в постановку. Изучение формы, передача материала вещей, овладение законами живописного их изображения – таковы те

задачи, которые предстоит здесь разрешать живописцу.

Большое значение в занятиях живописью имеют натюрморты, поставленные со специальной задачей, то есть такие, в которых художник точно определяет для себя конкретную цель и к достижению ее направляет все свои усилия. Нередко во время работы приходится сталкиваться с трудностями такого рода: кажется, и цвет правильно берется и отношения верны, но фактуру предмета тем не менее передать не удается – кувшин, например, получается не глиняным, а из какого-то неопределенного материала и т. п. Постановка из контрастных по своим материальным качествам вещей (глиняная крынка, стеклянный стакан, металлическая ложка) может значительно облегчить преодоление подобной трудности. Писать такой натюрморт следует, сосредоточивая основное внимание на выявлении характерных материальных особенностей предметов. Затем желательно поставить натюрморт из вещей, сближенных по материальным качествам, как белый хлеб, белый кувшин (эмалированный или фаянсовый) и простое полотенце на листе светлой фанеры, или на таком же листе расположить кочан белой капусты, светлый глиняный кувшин и недозревшие помидоры.

И. И. Левитан. Мостик. Этюд

В работе над этими натюрмортами начинающий художник приходит к ряду важных выводов: где и как лучше использовать ту или иную краску, в каких случаях писать пастозно, то есть гуще класть краски, а в каких выгоднее употреблять больше масла, как, например, для изображения металла характерны пастозные блики и жидкие полутени и т. п.

Технические приемы не представляют нечто раз и навсегда данное, они изменяются в строгом соответствии с характером вещей, которые пишет живописец. В русской Академии художеств XVIII века это соответствие составляло предмет особого изучения, и педагоги придавали ему большое значение. Приведем несколько любопытных примеров. Бороду немолодого мужчины рекомендовалось писать густо, поскольку волосы в ней были густыми и, как правило, жестковатыми, тогда как шелковистые тонкие волосы ребенка, наоборот, писали очень жидко и плавными мазками. По мнению академических профессоров, характер мазков позволял точнее передавать фактуру предмета и его материальные качества.

Кроме того, нужно учитывать так называемую общую тональность. Если внимательно всмотреться в картины И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван», «Крестный ход в Курской губернии» или в полотно В. И. Сурикова «Меншиков в Березове», то можно заметить, что изображенные на этих картинах люди и предметы связаны между собой не только композиционно. Сохраняя свою основную окраску, и подчас очень интенсивную, все эти вещи связаны между собой в цветовом отношении, не спорят друг с другом, не пестрят, но объединены неким полутоном, благодаря чему сцена приобретает большую убедительность и цельность. Достижение цветового единства в живописном произведении не менее важно и необходимо, чем следование, в частности, закону композиционного равновесия.

Смотря на часть комнаты или на пейзаж, мы можем заметить ту же тональность, как и в перечисленных выше картинах. Но эту взаимосвязь предметов в природе передать в живописи очень трудно. Большей частью она получается искусственным путем: художник нарочито приглушает все оттенки, взяв за основу определенный тон. Но природный цвет таким образом выразить не удается. Нужно учитывать здесь ту большую работу по «измерению» цвета, которую вынужден проделывать художник, стремясь выразить в одном мазке материальные особенности предмета, его цвет, освещенность и положение в пространстве. Поэтому только сопоставлением цветовых отношений иногда бывает трудно решить поставленную задачу. Возникает необходимость в некотором цветовом и тональном эталоне,

сравнивая с которым все природные оттенки можно было бы достоверно воссоздать натюрморт, пейзаж, портрет.

Установление такого эталона представляет значительные трудности. Попытка использовать в качестве него листок белой бумаги, применяемой иногда в рисунке для определения тона, приводит к условности в цвете, в то же время цветная бумажка (ярко-красная, ярко-синяя и т. п.) обычно не позволяет хорошо построить изображение в тоне. Нужен эталон, который позволял бы решать и тональную и цветовую задачу одновременно, разрешая тем самым передачу на холсте того свето- и цветотонального единства, которое мы наблюдаем в природе, и это назначение с успехом может выполнить огонь зажженной спички, что рекомендует крупнейший современный художник Н. П. Крымов. Будучи самым светлым и самым насыщенным по цветотону (огонь спички равен по тону освещенной солнцем белой стене), этот эталон в серый или солнечный день позволяет сразу очень точно установить общую свето- и цветотональность окружающей художника природы. Если же его одновременно наводить на предмет и на изображение, то он дает возможность точно передавать цветотоновые отличия одного предмета от другого. Необходимо отметить, что пользоваться подобным эталоном можно только приобретя достаточный опыт в живописи, научившись хорошо рисовать и грамотно передавать все материальные особенности предметов.

Уже приобретя достаточный опыт в живописи, можно воспользоваться тонировкой холста, то есть прокрывать его перед началом рисунка полутоном того цвета, который преобладает в поставленном натюрморте. В натюрморте из овощей, например, правильно будет тонировку грунта сделать зеленоватой; в натюрморте, где много мясных продуктов, найти верный розоватый или лиловатый тон. Раньше прибегать к тонировке холста опасно, поскольку она может привести к условности в работе над этюдом. Рисунок, который делается, как обычно, углем и обводится умброй натуральной, должен быть легким, тени едва прокрыты тоном, чтобы цвет тонированного холста не был потерян под краской. Первая прокладка и вся последующая живопись натюрморта ведется с учетом той колористической гаммы, которая характеризует всю постановку.

Представьте себе, что в нашу постановку, состоящую из различных), но в общем зеленоватых фруктов и такого же поливного кувшина, входит ярко-красное яблоко. Именно оно, как наиболее интенсивное по цвету, прежде всего и привлечет наш взгляд, создавая впечатление цветового диссонанса. Чтобы этого не произошло, в этюде необходимо отрешиться от первого

впечатления и, ведя всю постановку в зеленоватой гамме, несколько погасить в цвете яблоко. Это не будет насилием над натурой и не поведет к уходу от реальной действительности. Решив этюд в единой общей тональности, мы будем ближе к натуре, чем если поддадимся той первоначальной пестроте, которая представилась нашему глазу сначала.

Выдающийся русский художник-педагог П. П. Чистяков часто говорил своим ученикам, что художник «разговаривает» своим произведением со зрителями и что его творчество только в том случае имеет значение, а также и художественную ценность, когда в каждой своей работе он проводит определенную идею.

Эта идейная целенаправленность искусства лежит в основе каждого подлинно реалистического произведения, каждой картины. Определенное смысловое содержание должен иметь и натюрморт.

Прекрасными примерами решения тем в натюрморте служат работы старых мастеров: фламандского живописца Снейдерса с его огромными по размерам полотнами, изображающими плоды, овощи, битую дичь французского художника Шардена, русского мастера Хруцкого, писавшего цветы и фрукты, и многих других. Эти натюрморты отличаются от собственно учебных своей целенаправленностью, но не в отношении более совершенного воспроизведения материальных качеств предметов, а в отношении более полного решения темы. Особенное значение приобретает здесь композиция, от которой уже совершенно недостаточно было бы требовать простого равновесия предметов. Композиция в первую очередь должна служить выражению темы. В ходе работы над сложными постановками можно писать свободнее, стремясь решить тему и подчиняя последней общее колористическое решение.

Вместе с более сложными натюрмортами нужно начинать работать и над пейзажем. Переход к пейзажу представляет известную сложность для молодого художника, поскольку ученику особенно трудно без достаточной подготовки оставаться на грани серьезного изучения окружающей природы. Начинающему живописцу кажется, что писать пейзаж очень просто потому, что в нем якобы все можно делать приблизительно. Рисовать так точно и детально, как в натюрморте, будто бы нет необходимости, не нужно тщательно отрабатывать и форму всех предметов: нарисовал дерево приблизительным кружочком, покрыл зеленой краской, поместил все предметы на фоне синего неба – и пейзаж готов. В действительности, изображение куска природы требует большой предварительной подготовки, почему начинать свои занятия

живописью с пейзажа ни в коем случае нельзя. Нужно сначала приобрести знания и умение изображать объемную форму предметов, передавать цветом различные' их материальные качества, овладеть законами цвета.

В поле хорошо видно, как одинокие деревья, стоящие вдоль дороги, изменяясь в окраске, уходят вдаль. Передние, наиболее близкие к нам, кажутся не только цветнее, то есть насыщеннее по цвету и ярче, но и теплее по тону, тогда как в дальних начинает постепенно преобладать холодный оттенок, благодаря которому зеленый лес на горизонте превращается в полоску глубокого синего тона. Подобные изменения в окраске создает утолщающийся по мере увеличения расстояния предметов от нашего глаза слой воздуха. Верность этому основному правилу так называемой воздушной перспективы всегда точно соблюдается художниками.

Но расстояние, удаленность предметов от живописца, играющие такую большую роль в пейзаже, тесно связаны также с умением писать небо и неизменно связанную с ним по своей цветовой характеристике землю. Нетрудно удостовериться в том, что трава всегда отражает состояние неба, достаточно сравнить ее в серый и солнечный день.

Обычно принято начинать с несложного пейзажа. Дерево, стоящие поодаль от него дом и забор или любая другая изгородь, закрывающая перспективу, – лучше всего брать такой мотив для первого этюда. Прежде всего делается композиционный набросок на листке бумаги. Как только композиционное решение найдено, рисунок переносится на холст, и художник определяет основные смеси для земли, травы, неба, дома и дерева, которые нужно составлять как можно внимательнее. Сравнив, например, изумрудную зелень у себя на палитре с цветом травы или дерева, можно установить, какие цвета могут помочь найти верную смесь. В природе все цвета разнятся между собой. Воздух, влияние соседних цветов, а главное, значение окраски неба – все эти моменты обусловливают необходимость употребления основных цветов только в прокладке, при последовательном ведении живописи отношениями.

По сравнению с натюрмортом пейзаж обладает одной принципиальной особенностью. Если натюрморт можно писать месяцами, и все это время он спокойно простоит в углу комнаты при неизменном в общем освещении, в том же виде, какой имел после первой постановки, то пейзаж все время изменяется, и в работе над ним от художника требуется умение писать быстро, брать отношения сразу же точно и безошибочно. Поэтому в пейзажах при первой же прокладке необходимо стремиться к

большей определенности цвета, чем в натюрмортах, свободно добавляя необходимые краски.

Лучше начинать писать с фона, то есть в данном случае с неба и второго плана (в нашем пейзаже – дерево и дом с забором), чтобы сразу уловить их отношения и тем самым постараться передать глубину. После этого определяется земля в отношении к небу и прописывается первый план. С окончанием общей прокладки цвета на холсте должно получиться как бы черновое, но решенное в целом изображение. Дерево в нем будет отличаться от травы, а его ствол не будет похож на бревна стоящего вблизи дома. Но в то же время все изображенные предметы еще не приобретут своих индивидуальных качеств: листва слишком локальна, ее цвет не передает всего богатства природных оттенков, забор, небо также только в общем похожи на натуру. Большое значение на втором этапе следует придавать последовательности в конкретизации предметов. Иногда, начав со случайной детали или занявшись мелочным, «тупым» вырисовыванием одной вещи за другой, можно бесконечно долго путаться в деталях, не будучи в состоянии найти их верное решение. Поэтому целесообразно, делая уже первую прокладку, сразу же наметить для себя порядок работы на следующем этапе.

Можно начинать с разных вещей и предметов. В выбранном пейзаже началом может стать передний план – трава или ствол, тень от дерева, любая деталь забора. Важно запомнить, что работать необходимо от общего к частному, и поэтому начинать конкретизировать форму рекомендуется с наиболее существенных, характерных для всего пейзажа деталей: если, например, с дерева, то не с любой его ветки, а с большого сука, характеризующего известным образом и самое дерево и в то же время входящего важным компонентом в пейзаж в целом. Кроме того, первая взятая деталь должна непременно быть деталью, наиболее понятной художнику, о которой он может уверенно сказать, как ее изобразить и каким цветом писать. Можно начинать и с наиболее понравившегося, заинтересовавшего живописца предмета, лишь бы была твердая и основательная уверенность в способе и методе его изображения.

Но, принявшись за изображение, предположим, того же сука дерева, нельзя долго на нем задерживаться. Как бы оттолкнувшись от него, надо далее работать одновременно над всем пейзажем. Любой преждевременно выписанный предмет может привести начинающего художника к условности, нарушив ощущение пространственности, цельности всего изображения. Поэтому, приблизительно наметив форму сука, следует сразу же определить какую-нибудь деталь в доме и небе. Небо и земля не

должны упускаться из виду живописцем в течение всего процесса работы над пейзажем. Не останавливаясь на подробностях, переходя кистью с одного предмета на другой, художнику следует вести весь этюд одновременно.

Возможно, что в процессе уточнения, сравнения и конкретизации формы пейзаж потеряет свою гармоничность, единство, характерное для первой прокладки, которая должна передавать в реалистическом искусстве непосредственное восприятие природы художником. Потеря гармоничности общего решения может выразиться в том, что пейзаж сделается пестрым, дом будет неприятно бросаться в глаза своей выписанностью, дерево – своей детальной цветовой разработкой, передний план покажется «проваливающимся» в глубину, а небо, наоборот, «лезущим» вперед. Поэтому необходимо, заканчивая этюд, суметь снова увидеть его вообще, может быть, чуть прищуриться, чтобы не фиксировать внимания на деталях, и прописать легко все, одно смягчая, другое усиливая, подчеркивая, стараясь смотреть на изображаемый пейзаж, как если бы увидел его впервые (то есть восстанавливая первоначальное впечатление) .

Такого типа пейзажей рекомендуется написать несколько, строго следя за порядком работы и постепенно усложняя их в отношении выбираемого для изображения мотива, а также в отношении их продолжительности (писать этюд в течение нескольких дней). Так, дом может быть заменен несколькими деревьями, забор – изгородью, за которой видны далекий горизонт и кусок поля. Художник должен научиться верно передавать природу, изображать материальные особенности предметов, их цветовую характеристику. И здесь полезно помнить совет великих русских живописцев, что часто не большое количество выполненных этюдов определяет успешное развитие начинающего художника, а та серьезность и пытливость, с которой он относится к каждой своей работе, каким бы простым ни был на первых порах изображаемый мотив.

В следующей стадии изучения пейзажа можно переходить к пейзажам с открытым горизонтом, большим, незамкнутым, как в первых заданиях, пространствам, вроде уходящей в даль реки или дороги, обсаженной деревьями. При выполнении подобного задания художник должен глубже изучить не только передачу пространства, но и практически усвоить зависимость цвета земли от неба, необходимость воспроизведения световоздушной среды, состояния природы е данный конкретный момент. Трудность приобретения этих знаний заключается главным образом в необходимости глубокого анализа и изучения природы. Здесь уже мало разобраться в планах и размещении по ним предметов,

важно проанализировать каждую деталь пейзажа и в то же время понять, что характерно для выбранного мотива природы. Нужно уяснить, чем, предположим, трава после дождя отличается от утренней росистой травы, небо в полдень от неба в пять часов пополудни и как, каким образом передается это различие в живописном этюде. Тут нужно особенно тщательно и строго вырабатывать в себе привычку к точному цвету, умение передавать объем сложных по форме предметов, как кусты, деревья и т. д. Для более успешной работы и сохранения остроты восприятия лучше менять этюды в отношении характера предлагаемых в них заданий. Этюды поля с далеким горизонтом неплохо чередовать с этюдами деревни или даже с городским пейзажем с его четкими формами, замкнутым пространством. После многочисленных заданий подобного рода начинающий художник мог бы попробовать написать этюд на тему.

Полотна И. С. Остроухова, И. И. Левитана представляют замечательный пример решения темы в пейзаже. Природа, изображение которой предстает на их картинах, не имеет ничего общего с равнодушно и бездумно воспроизведенным куском поля, леса или реки ради «красивости» того или иного мотива. В них всегда присутствует сам художник, его чувства, мысли, его ясно выраженное отношение к тому, что он изображает. Беря реальные предметы окружающей природы, пейзажист пользуется и композицией и цветовой характеристикой их, одно усиливая, другое приглушая, чтобы создать определенный образ, точнее передать необходимое ему по замыслу состояние природы.

Работа над пейзажем-картиной обязательно включает в себя работу над этюдами, каждый из которых делается для решения конкретной задачи. Например, пейзажи на темы «сумерки», «ясный день» и т. д. требуют этюдов на соответствующее состояние природы, а к теме «новостройка» относятся этюды на характер перспективы города и нового дома и на отдельные детали строительства/последовательность работы над такими заданиями следующая. Сначала выполняется первоначальный эскиз, где художник решает для себя композицию в том ее варианте, который, с его точки зрения, позволяет лучше выразить данную тему, затем пишутся необходимые этюды, производится дальнейшая разработка эскиза и наконец на основе эскиза и этюдов пишется собственно пейзаж.

Следующим по сложности заданием служит портрет. Изображение человека неизменно привлекает внимание начинающего художника, но уже первых попыток оказывается достаточно, чтобы убедиться в трудности такого рода задачи: и цвет получается не тот и сходство очень относительно, а главное,

при внешне даже, казалось бы, и похожих чертах лицо выглядит застывшим, лишенным жизни. Успех работы живописца над изображением человеческой головы, как и над всеми другими более ранними заданиями, зависит прежде всего от рисунка. Только научившись хорошо, грамотно рисовать, можно приступить к живописи портрета.

Работа над портретом начинается с того, что на холсте строго и точно, но без мелочных деталей (морщин и т. п.), рисуется голова. Первые головы рекомендуется хорошо освещать, чтобы четко делились свет и Тень. Хорошо было бы непосредственно перед переходом к выполнению портретов и вообще любых изображений живого человека выполнить несколько этюдов с гипсовой головы.

В поисках верных цветовых смесей для изображения тела художник, уже достаточно развивший свой глаз, при сопоставлении цвета в натуре с одеждой, стеной на фоне, с различными предметами подмечает, что основной цвет тела имеет оттенок розоватый. При дальнейшем пристальном изучении он придет к выводу, что глубокие тени (ноздри, тень на ребре глазной впадины и т. д.) кажутся красноватыми, а полутени в противоположность розоватому цвету тела на свету несут зеленоватый оттенок. Подобный детальный анализ цветовых особенностей человеческого тела совершенно необходим для того, чтобы в дальнейшем художник не стремился копировать беспрестанно меняющиеся оттенки, а имел возможность построить цветом форму головы. Естественно, что все указанные оттенки далеко не всегда отчетливо видны. Этому способствуют индивидуальные особенности цвета кожи, влияние света, соседних с головой предметов, воздуха и т. д. Однако великие живописцы использовали и используют в своих работах эти основные цветовые отношения для изображения человеческого тела, дополняя и варьируя их в зависимости от индивидуальности портретируемого и обстоятельств, при которых пишется портрет или человеческая фигура. Портреты И. Е. Репина, Д. Г. Левицкого, головы на этюдах А. А. Иванова – блестящий тому пример.

Практически выясняя, из каких красок лучше и точнее всего составлять цвет тела, художник, например, приходит к выводу, что все желтые краски, кадмии и т. п. не подходят для его передачи. Они ярки, цвет смесей, в которые они входят, не похож на натуральный. Гораздо ближе к натуре разбеленная охра в соединении с крапплаком или английской красной. Вообще охры и земли представляют лучшие краски для изображения человеческого лица и тела, проверенные многими и многими

поколениями живописцев. После составления смесей начинается их прокладка по рисунку. Сначала жидко помечаются тени – они закрепляют рисунок, затем устанавливается отношение между освещенной частью головы и фоном, то есть краска кладется на лоб и сразу же на фон, находится верхняя площадка носа, щека и снова фон. Отношение фона к лицу должно быть в центре внимания художника, поскольку фон создает глубину и пространственность, необходимую для реалистического изображения головы. Одновременно широко прокладывается костюм.

Второй этап начинается с конкретизации носа, глаз, скуловых и височных костей, губ, то есть наиболее ответственных деталей формы. Цвет должен быть определенный, идти по форме, точно лепя каждую подробность последней. Сравнивая, сопоставляя цвет щеки с цветом лба или подбородка, художник видит их различие и начинает понимать, что каждая часть обладает своим индивидуальным цветом: так, лоб несколько охрист, щеки и нос красноваты, подбородок выглядит холодным. Третий этап, как и в предыдущих работах, сводится к обобщению.

Таким образом, начав с простейшего упражнения – натюрморта из яблока и ткани, которое ставит начинающего художника перед основной задачей живописи – изображением реальной материальной формы с помощью цветовых отношений, молодой живописец, переходя от одного задания к другому, изучает реальные предметы и учится законам их изображения. Более сложные натюрмортные постановки развивают не Только его глаз, умение находить верные цветовые отношения, но, главное, учат законам композиции, точной передаче материальных качеств вещей, знакомят с технологическим процессом живописи и методом ведения этюда. Изучение цвета приобретает особое значение в пейзаже, где цветовые отношения очень тонки и требуют предельно точного изображения. Работа над портретом, головой как бы завершает первоначальный курс обучения.

Материалы и оборудование рабочего места

Умение писать тесно связано с вопросами техники живописи, с профессиональными приемами работы. В живописи необходимо хорошо знать материал, его технологические особенности и уметь им пользоваться. Так, акварелью, например, нельзя писать сколько-нибудь значительные по размерам картины, которые лучше выполнять в масле. Акварельные кисти малопригодны для корпусной кладки масляных красок, потому что их волос недостаточно упруг и не выдерживает тяжести красок, тогда как щетинная кисть в акварели, наоборот, слишком жестка и дерет бумагу. Эти специфические черты можно найти в каждом материале, их надо постараться запомнить, чтобы пользоваться средствами живописи по назначению, добиваясь от них наибольшей эффективности.

Акварель (живопись водяными красками) очень полезна для начинающего художника в его первых занятиях. Здесь существенно то, что рисунок долго сохраняется видимым под накладываемым красочным слоем. Это помогает не терять из виду форму предмета, а возможность долго искать красочные сочетания позволяет увереннее работать. Но положительные качества акварели значительно усложняются ее технологической стороной, в частности тем, что акварелью пользуются без белил, которые заменяет белизна бумаги, и др.

В. А. Тропинин. Портрет сына

Акварелью работают обычно на хорошей плотной бумаге (чертежная, ватман или полуватман), причем бумага обязательно должна быть натянута на планшет. Наклеивается бумага на планшет следующим образом. Сначала края листа по границам доски (или фанерного листа) заворачиваются внутрь, образуя подобие корыта. Дно образовавшегося корыта смачивается равномерно водой, а внешняя сторона завернутых краев промазывается клеем и приклеивается к боковым сторонам доски, причем бумага чуть-чуть подтягивается. Если после просушки окажутся морщины, то эти места снова смачиваются водой и просушиваются.

Рисунок для акварели делается очень легко, обязательно карандашом, без применения резинки (резинка, нарушая гладкий поверхностный слой бумаги, создает ворс, вредно сказывающийся в дальнейшем при работе красками). Рисовать нужно до мелких подробностей формы (процесс живописи идет примерно так же, как было описано, то есть составляются смеси, делается прокладка и затем конкретизируется форма).

Гуашь представляет собой такие же водяные краски, как и акварель, но отличается от последней тем, что краски ее лишены прозрачности и являются, как принято говорить, кроющими. Практически это означает, что они позволяют заново перекрывать те части работы, которые так илй иначе получились хуже, в то время как в акварели эти части необходимо обязательно смывать. Поскольку в красках гуаши присутствует большое количество белил, они значительно светлеют после высыхания, изменяя свой тон. Работать гуашью можно на плотной бумаге и на картоне. Так как краски все равго закроют рисунок, нужно рисовать общо, без мелких подробностей, предпочтительно карандашом, но не углем, ввиду того что уголь, смешавшись с краской, может ее загрязнить.

Темпера – кроющая краска, аналогичная гуаши. Продающаяся в магазинах темпера делится на несколько видов, различие между которыми определяется связующим веществом, лежащим в ее основе: казеиномасляная темпера, казеиновая темпера и яичная темпера. Пишут обычно темперой *на воде, но ее можно разводить и маслом и тогда уже работать ею по холсту совершенно так же, как и в масляной живописи. Кисти употребляются те же, что и для масла.

Живопись маслом – самая совершенная техника, позволяющая с наибольшей полнотой передавать окружающий художника мир. Масляные краски – неизменяющиеся краски, обладающие большой кроющей силой и лессировочными возможностями акварели. Этот вид техники всегда привлекает художников, но, пользуясь масляными красками, следует изучить их технологию, знать, какие краски можно смешивать, так как несоблюдение этого правила приводит к резкому почернению этюда.

Необходимо также хорошо знать процесс подготовки холста, картона или бумаги для живописи.

Грунтовка бумаги очень проста. На бумажный лист два раза подряд наносится жидкий раствор клея (1 : 10). Грунтовка картона более сложная, для нее в раствор клея добавляются белила, мел и несколько капель масла. Подготовка холста представляет наибольшие трудности для художника. Холст

сначала натягивается на подрамник, затем слегка протирается пемзой, безопасной бритвой счищают все ворсинки. После этого холст сбрызгивают слегка теплой водой и флейцем (широкая, плоская кисть) прокрывают поверхность холста жидким клеем (1:20). Лишний клей сразу же снимается ножом, и холсту дают подсохнуть. Высохший холст снова протирают пемзой, покрывают тем же клеем и опять снимают излишки клея ножом (если этого не делать, то холст окажется переклеенным), и так повторяют раза два-три. Затем художник составляет эмульсию. В банку наливают пол-чайной ложки нашатырного спирта и, прибавляя по капле масло, начинают быстро его мешать до образования белой пены. Затем вливают немного горячего клея и тут же сыплют сухие белила, мел, продолжая мешать и прибавлять каплями масло и клей до образования жидкой сметанообразной массы. Этой массой прокрывают холст и, равномерно водя по нему кистью, дают холсту просохнуть, затем снова прокрывают этой массой и так поступают три раза.

Но в таком виде холст будет шероховатым, гладкость его поверхности испорчена комочками плохо размешанных белил и клея, поэтому его снова обрабатывают пемзой. После этого некоторые художники разводят масляную краску (иногда на скипидаре) и тонируют холст.

Занимаясь живописью, начинающий художник должен приобрести мольберт, на который ставится холст, и этюдник для работы на открытом воздухе с натуры. Нужно также помнить, что рекомендуется работать, гак, чтобы свет находился с левой стороны, и писать стоя, чтобы иметь возможность дальше отойти от холста и с большего расстояния увидеть свою работу и сравнить ее с натурой.

Главное же в занятиях живописью, как и в любом виде изобразительного искусства, – это учиться у великих художников их выдержке и упорству в овладении сложной, увлекательной наукой живописи.

Пояснение к иллюстрациям

Натюрморты Ж- -Б. Шардена, выдающегося французского живописца XVIII века, отличаются ясным композиционным построением, четкой организацией пространства в картинной плоскости. Первый план, чтобы лучше, убедительнее показать глубину и ввести зрителя в воображаемое пространство, создаваемое художником, как правило, акцентируется, основное «действие» натюрморта сосредоточивается на втором плане, фон – стена – останавливает движение глаза, возвращая его к двум первым планам. Строго продумано размещение отдельных предметов натюрморта. Их подбор, как и самая композиция в целом, всегда обусловливается некой общей темой. Объединяя вещи по смысловому принципу, Шарден в то же время отдает предпочтение предметам, сближенным по цвету и материалу, и уделяет большое внимание верной передаче их материальных особенностей. При этом он не стремится к иллюзорно точному изображению той или иной вещи, но находит и подчеркивает характерные свойства фактуры каждого предмета, например то, что отличает лист бумаги от гипсового слепка, книжную страницу от свернутого в рулон листа бумаги и т. д. Цвет, характер наложения мазков, верно взятые отношения цвета одного предмета к другому – все имеющиеся в его распоряжении средства применяются здесь художником. Натюрморты Шардена всегда написаны как бы в глубине с обязательным учетом «точки отдаления», что придает им исключительную художественную убедительность.

Но, много занимаясь живописью натюрмортов и тем самым разрабатывая этот вид искусства, Шарден не превратил изображение предметов в некую самоцель. В любой его картине подобного рода мы находим определенную, ясно выраженную художественную задачу, которую ставит перед собой и стремится решить мастер. В работах Шардена неизменно присутствует момент изучения предмета, анализ его материальных особенностей и исследование изобразительных средств его передачи.

Образцом глубокого и всестороннего художественного анализа могут служить этюды великого русского живописца Александра Иванова. С точностью и методичностью подлинного ученого изучает А. А. Иванов средствами изобразительного искусства устройство реальной природы и законы ее изображения. Он стремится Разобраться в том, как уходят вдаль крыши домов, как строится в живописном этюде небо, как облака

помогают передать его глубину. Художник ставит своей задачей все изучить, все понять, чтобы затем использовать познанное в своей творческой работе. Подобной установкой обусловливается появление таких этюдов, как «Вода и камни», где анализ материальных особенностей воды и прибрежных камней доведен до почти научной законченности, что не лишает эту работу ее высокого художественного значения и качеств. На основе таких произведений и должен строить свою работу начинающий художник. Характерным образцом может являться и этюд И. И. Шишкина «Сосна».

Пейзаж А. К. Саврасова передает картину ранней весны в небольшом провинциальном городке. Впечатление интимности и тишины в картине «Весна» достигается прежде всем тем, что художник берет для изображения ограниченное пространство. Перегораживая второй план забором, он сосредоточивает тем самым внимание зрителя на небольшом куске земли, покрытой тающим снегом, с одиноким деревом. За забором рисуются крыши домов и верхушки деревьев, уточняя место «действия». Пейзаж ясно построен по планам, очень точно решает тему.

Несколько иначе построен пейзаж у И. И. Левитана. Создавая ощущение простора, художник значительно опускает линию горизонта, замыкая часть поля дальним лесом. Отношение неба и земли, ближнего дерева и далекого леска взято очень тонко, помогая выразить сюжет этюда. Хорошо подчеркнут первый план цветами. Несколько иначе решает Левитан свой этюд «Мостик». Композиция очень точно передает характер места, избранного художником, – край деревни, заросший деревьями. Художник стремится усилить впечатление жаркого летнего дня, тишины не только тщательно продуманной композицией, но и цветом.

В портретном этюде В. А. Серова строго нарисована и хорошо вылеплена голова модели. Видно, как каждый мазок художник кладет точно по форме, строя щеки, лоб, лепя нос. Вся голова словно ощупывается этими мазками, в результате возникает убедительное изображение женского лица. Аналогичный метод работы прослеживается и в «Девушке в красной повязке» П. Г1. Чистякова. Но здесь художника интересует уже не только передача формы головы, но и воссоздание индивидуального душевного облика и склада изображаемого им человека. Весь арсенал изобразительных средств используется им для того, чтобы обрисовать прямоту, непосредственность, пылкость характера своей героини (картина рисует Акулину, героиню рассказа И. С. Тургенева «Свидание»). Этой задаче подчинена поза девушки, наклон ее головы, выражение лица. Та же задача решения характера портретируемого лица параллельно с

тщательным всесторонним изучением и лепкой формы головы, рук, тела, ясно прослеживаемого под платьем, присутствует и в портрете И. Е. Репина «Портрет Шевцовой». Обрисовке душевного склада изображаемого человека и выражению отношения к нему художника (момент, совершенно обязательный в творческом портрете) подчиняется весь строй живописного произведения, начиная с общего композиционного построения и формата холста. С этой точки зрения строго рассчитывается каждая деталь обстановки, продумывается поза, намечается колористическая гамма, наиболее соответствующая характеру портретируемого лица.

Этюд мальчика для картины «Боярыня Морозова» написан В. И. Суриковым за считанные минуты, на открытом воздухе. Схватить выражение лица, уловить цветовые отношения тела к шапке и к фону занимает художника в первую очередь. Ему нужно запечатлеть живой облик натуры, дать свежесть ощущения морозного утра; работая над этюдом, художник осмысливает его в общем живописном тоне картины.

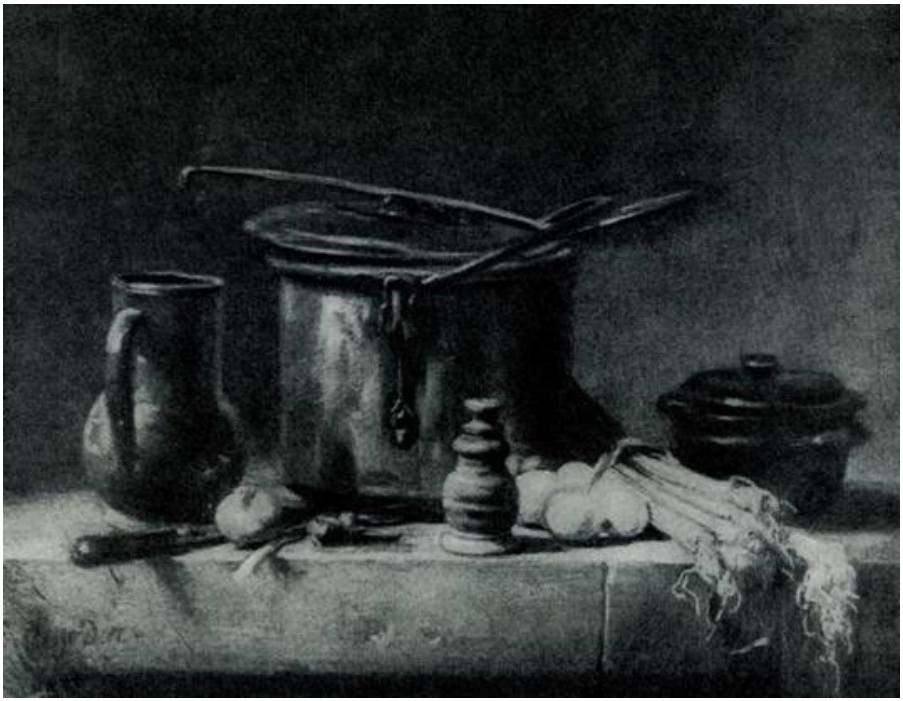
Очень полезна для художника работа над автопортретом. Возможность писать себя с различным освещением, менять фон, одежду позволяет лучше изучить форму головы, понять, как она строится в цвете. «Автопортрет» В. А. Серова замечателен не только лепкой формы, но и глубокой психологической выразительностью. Хорошо продуманы композиция, освещение. верно найдены цветовые отношения.

Но помимо масляной живописи, в технике которой были выполнены все выше перечисленные работы, большой интерес для начинающего художника представляет и акварель. Замечательный по виртуозности выполнения этюд М. А. Врубеля «Роза» показывает, как и в этой сравнительно сложной технике живописец ставит перед собой и решает те же задачи изучения натуры и реалистического ее воспроизведения. Акварель В. А. Серова «Лошадь» характерна своей тонкой, глубоко продуманной композицией и мастерской передачей состояния природы.

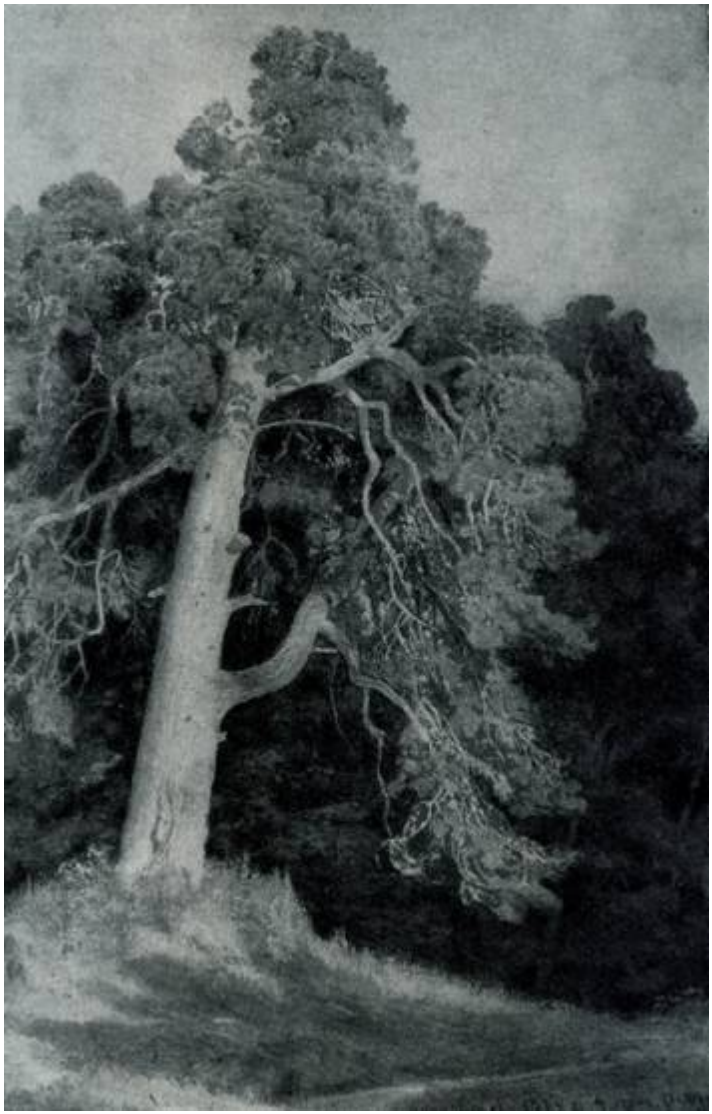
Таким образом, произведения выдающихся художников учат нас прежде всего изучать окружающий нас мир, природу, выводить из нее законы живописи и ими руководствоваться в своей работе.

Иллюстрации

Ж.-Б. Шарден. Натюрморт



Ж -Б. Шарден. Натюрморт



И. И. Шишкин. Сосна

А. А. Иванов. Крыши. Этюд

А. А. Иванов. Вода и камни. Этюд

А. К. Саврасов. Весна

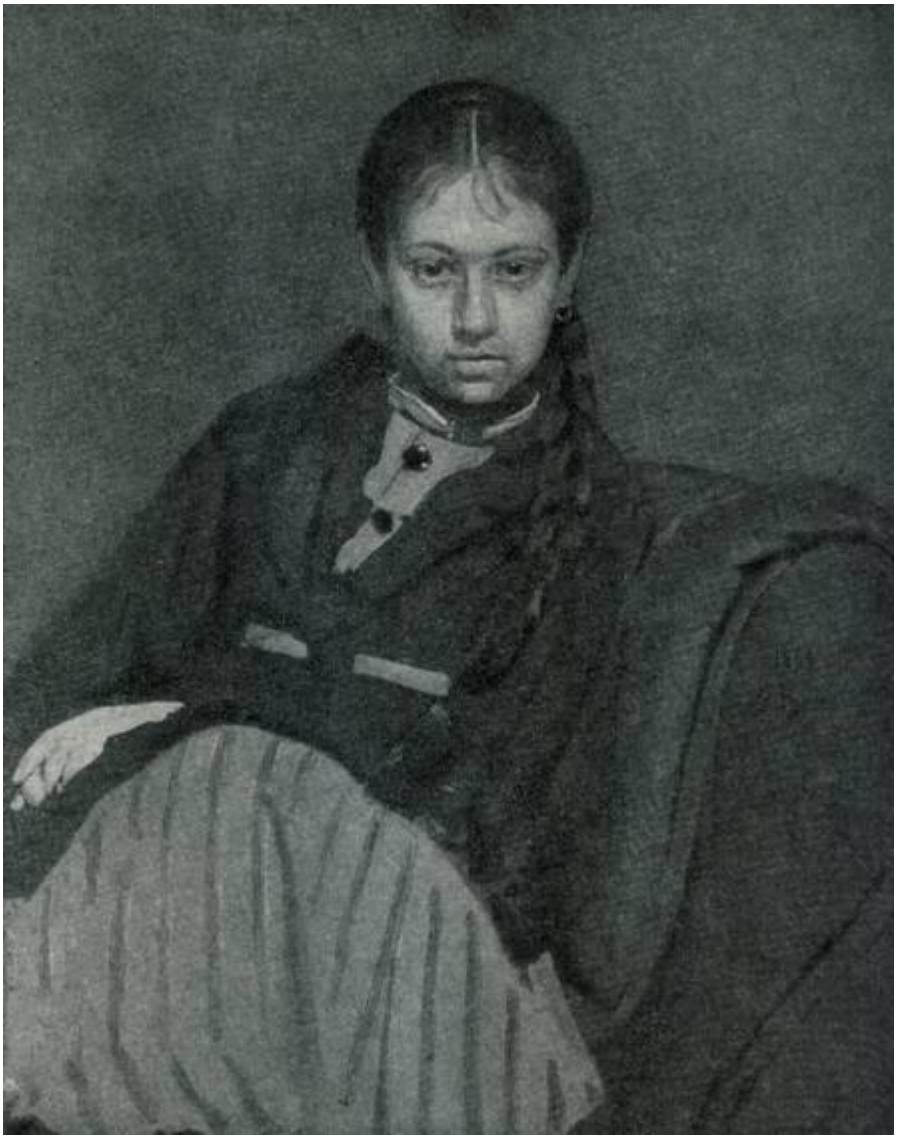
И. И Левитан. Опушка леса

В. А. Серов. Лошади. Акварель

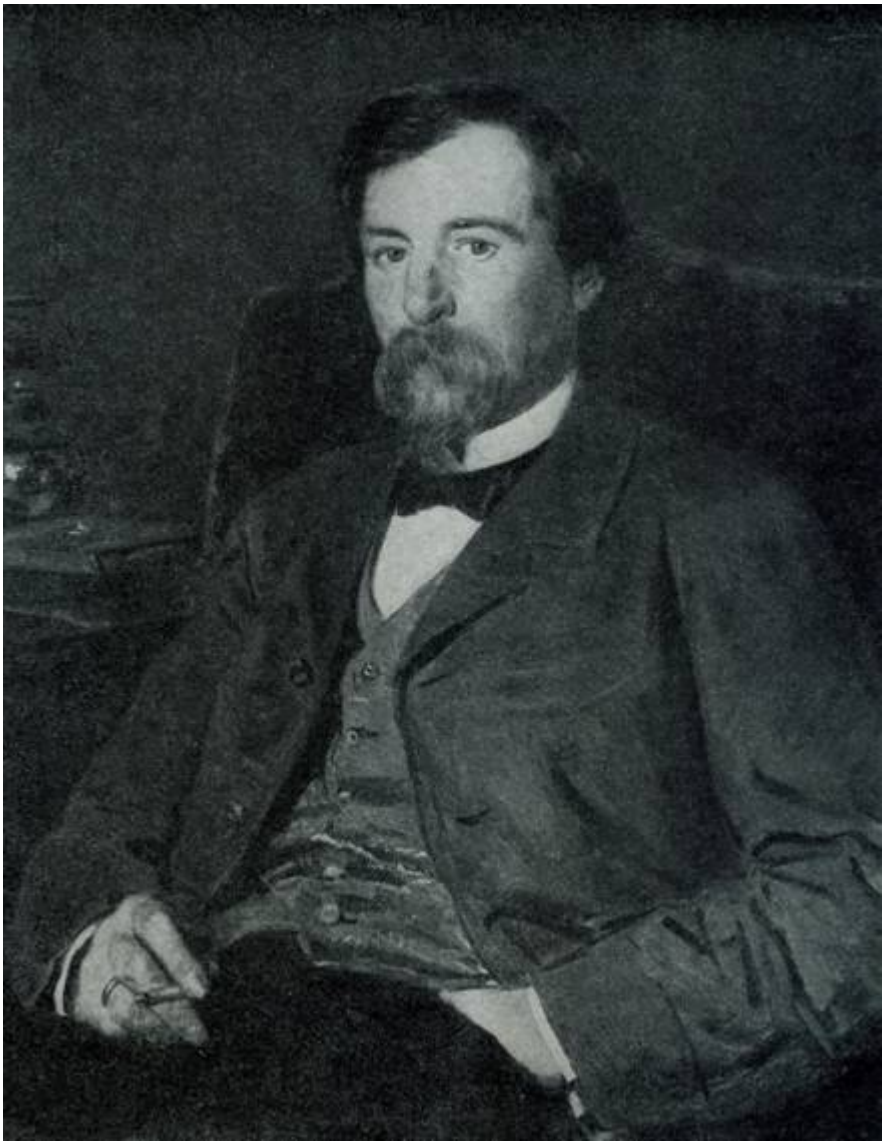
В. И. Суриков. Этюд мальчика

В. А. Серов. Портрет О. Ф. Серовой в платке

П. П. Чистяков. Девушка в красной повязке

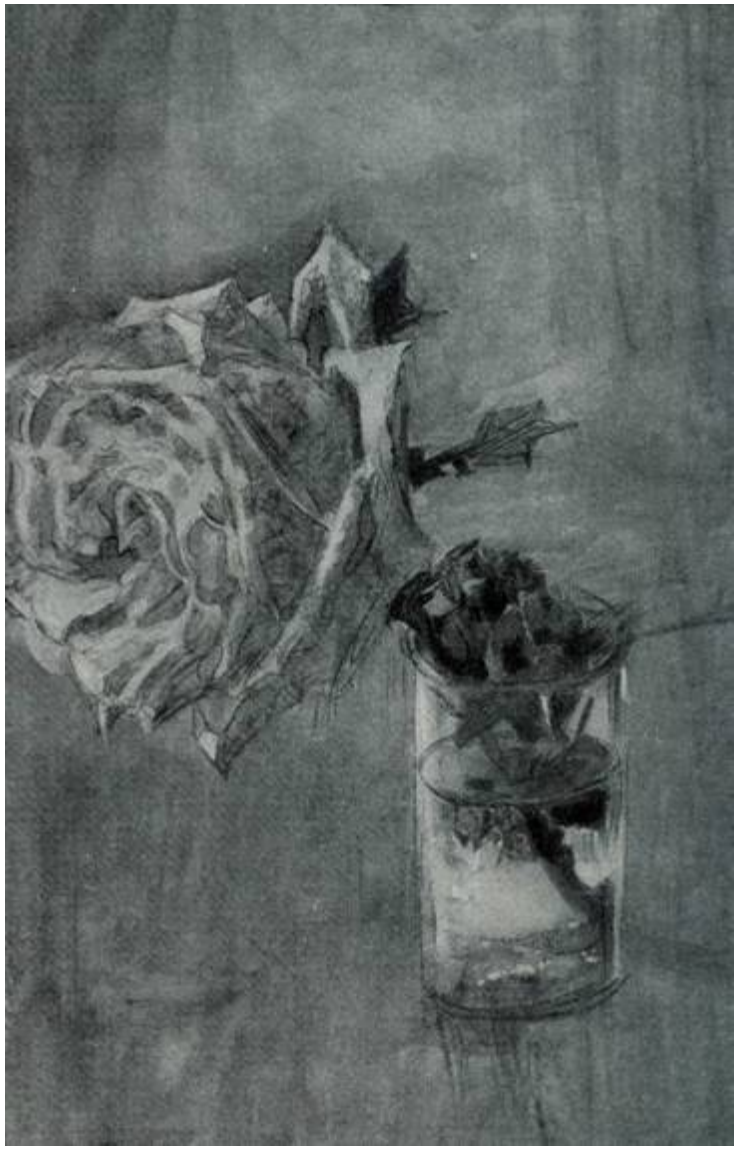


И. Е. Репин. Портрет В. А. Шевцовой



В. Е. Маковский. Портрет И. М. Пряншникова

В. А. Серов. Автопортрет



М. А. Врубель. Роза. Акварель

Элий Михайлович Белютин «НАЧАЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ ПО ЖИВОПИСИ»
Редактор Л. М. Тарасов
Оформление художника И. А. Литвишко
Художественный редактор В. Д. Карандашов
Технический редактор Е. И. Шилина
Корректор Л. Б. Гусятинская
На обложке иллюстрация – Ж-Б. Шарден «Натюрморт»